

modo independente da imaginação dos homens? Conseguiu dizer, por fim, timidamente, vendo-a imóvel na sua frente: 'A Aia poderá trazer aqui abaixo o espelho, por segundos?' Claude, figura insólita, sem som mas presente, não lhe respondeu por palavras. Lentamente, num sorriso consentâneo, voltou-se e regressou ao salão.

(p. 15)

A questão que aqui se coloca é a de a imagem ser ou não ser independente da imaginação ou, por outras palavras, qual a mediação do escritor entre a realidade e a literatura. Será possível um «dizer objetivo» como Rilke tenta nas *Anotações*?

O parágrafo seguinte (p. 15-6) aponta o desenrolar da «acção» entre duas tapeçarias: a da tenda com a inscrição «À mon seul désir», em que comparece a Aia «com um precioso cofre nas mãos» do qual, segundo alguns, a senhora tira um precioso colar para colocar ao pescoço e completar o seu traje nupcial (e assim lê-se a decoração da tenda como as chamas do amor), ou no qual, segundo outros, ela deposita no cofre essa jóia de alto preço com desprendimento, para viver um amor mais sublime (sendo então lidas as «chamas» da tenda como lágrimas de compunção). A outra tapeçaria é a relativa ao tacto, em que a senhora, como que de luto, segura na mão direita o estandarte e com a esquerda toca a haste do unicórnio. Na narração de Fiamma, a senhora estendeu o espelho à Aia para receber o cofre, o que faz que o unicórnio se inquiete e se venha encostar ao corpo «com pressão forte, agitado». Subentende-se que o unicórnio tema pela sua imagem como parte integrante de si. A Aia é acometida por outra espécie de inquietação, que é a de ficar com o cobiçado espelho para, depois de a imagem do unicórnio se apagar, ver nele o seu rosto jovem. Para a Aia, a imagem desaparece e é comutável. Antes julgara que a Senhora «lho confiava por algum motivo extremo, súbito e estranho temor pelo animal», o que indica uma interpretação do gesto da Senhora como receio do animal e da sua imagem, simultaneamente. Este receio terá a ver com o amor, uma vez que se referencia o espelho na página 17 como «espelho do amor». No último parágrafo (p. 16-7), «Rainer Maria olha Claude, um pouco distante e sem o ver, fitando apenas o doce unicórnio.» Parece já não haver qualquer temor por parte de Claude, mesmo na ausência da imagem no espelho. O espelho é então entregue pela Aia ao escritor, sem conhecimento de Claude, e ele dá em troca um livro que, além de poder ser *O Livro das Imagens*, igualmente se pode tratar das próprias *Anotações* (original de 1910), em que as Tapeçarias servem para falar de um amor sem objecto, feito de separação e sofrimento, guardando apenas uma imagem do passado. Assim, nesta última hipótese, o visitante devolveria uma imagem mediada pela literatura às imagens que nele estimularam a criatividade.

Sem o feminino — a beleza das duas mulheres nas Tapeçarias — não haveria imagem do masculino (unicórnio, visitante), a imagem do amor nas suas diversas fases até ao casamento, a sua elevação a um grau superior, a harmonia entre o reino animal e vegetal. Se tudo, nas Tapeçarias, é representado sobre uma ilha azul, essa ilha é metonímia do planeta azul, a «Senhora ali representada viva, bordada em tapeçaria do século quinze, nas paredes de Cluny» será uma das «amantes» exaltada por Rilke e uma das imagens «provisórias» de Fiamma, que se vão completar até que a morte as interrompa.

Maria Teresa Dias Furtado

NOTAS

* *Contos da Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

¹ Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 182-3.

² Rilke. *Guia Bibliográfico Multilíngue*, com uma breve antologia poética, org. e trad. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

³ Rainer Maria Rilke, *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, trad. e pref. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.

⁴ Idem, *Die Dame mit dem Einhorn*, Mit zwölf Abbildungen der Teppiche «La Dame a la Licorne» und einem Nachwort von Egon Olssak, 7.^a ed., Frankfurt, Insel Verlag, 1993, p. 57.

«PROMESSA», DE VERGÍLIO FERREIRA

Não se espera que um livro escrito em 1947, quando o seu autor tinha trinta e um anos, sem o reconhecimento que depois veio a ter, venha surpreender os leitores de Vergílio Ferreira. *Promessa*^{*}, informam Fernanda Irene Fonseca e Helder Godinho, responsáveis pela edição crítica, foi o único romance completo que ele deixou no espólio, a par de outros inacabados. E, se não se espera que venha surpreender ou carrear elementos para reforçar a admiração daqueles que já muito o admiram, ele vem, sem dúvida, ocupar o lugar que lhe compete como livro que nos informa sobre a oficina do escritor e sobre o seu trajecto evolutivo. A oficina do escritor fica bem visível, como noutras anotações a primeiras edições guardadas no espólio (por exemplo, em *Onde Tudo Foi Morrendo*), nas hesitações de escrita e na insatisfação que o leva a autocorrigir-se continuamente. Como assinalam justamente os editores — a «Introdução» que assinam vale leitura atenta —, «o conhecimento de *Promessa* permite aos leitores de Vergílio Ferreira captar um momento de experimentação e inovação que constitui um

primeiro passo em direcção ao que virá a ser o romance-problema vergiliano» (p. 11).

Partindo da ideia de que estes escritos — a que não chamaremos menores, mas que não têm, de modo nenhum, a excelência de *Aparição* e dos romances que se lhe seguem — constituem informação útil para se compreender melhor a formação de uma personalidade literária, eles acabam por justificar o seu aparecimento junto do público. Sabendo-se, porém, que Vergílio Ferreira viveu até 1996, não deixa também de ser significativo o facto de nunca ter publicado um livro que lhe ficou quase cinquenta anos na gaveta, o que pode, desde já, levar-nos à conclusão de que nunca o terá sentido verdadeiramente acabado para merecer honras de publicação.

O leitor familiarizado com a obra vergiliana tem, com efeito, de situar este romance no seu contexto histórico, e bem assim no contexto da obra do autor, para o ler correctamente como um passo na evolução da sua estética romanesca. Só assim perceberá a considerável distância que vai de 1943, data da publicação de *O Caminho Fica longe*, o seu primeiro romance, a *Na Tua Face*, o último publicado em vida do escritor. Não sendo, como facilmente se entenderá, o Vergílio Ferreira da maturidade, ele mostra-se, efectivamente, como que em experimentação, no sentido de ir definindo o seu percurso de escrita e, neste livro, também o seu modo de narração. Sabendo nós que a narração autodiegética será, a partir de *Manhã Submersa*, quase exclusivamente a eleita (*Cântico Final* constitui uma aparente excepção, muito embora ele reconheça que aquela terceira pessoa é, de facto, uma disfarçada primeira pessoa), a hesitação que intuímos em *Promessa*, em que a voz narrativa, centrando a sua atenção numa outra personagem que não ela, não resiste à tentativa de ensaiar uma narração de si própria, faz-nos precisamente recordar que estamos entre *Vagão «J»* (1946) e *Mudança* (1949) e em aproximação a *Manhã Submersa* (1954).

Para além desse problema de uma voz que pretende insinuar-se, mas que ainda não conseguiu um tom que seguramente a define, encontramos igualmente uma vontade de entrada (tactante, é certo) na problemática existencial do escritor, com a, ainda incipiente, tentativa de dissertar sobre temas que mais tarde lhe serão caros. Falamos de timidez não no sentido de que ele teria dificuldade em abordá-los, mas no sentido de que, não tendo encontrado ainda o seu estilo nem o seu tom definitivos, os explana numa atitude que revela um certo didactismo e lhe retira força expressiva e dramática. Isto mesmo é certamente sublinhado na «Introdução», quando os autores afirmam que a discussão de ideias é muito extensa mas não intensa, e que «a densidade interior das personagens fica esbatida, no todo do romance, pelo uso excessivo do diálogo entre elas e pelo tom demonstrativo e explicativo

do seu discurso» (p. 12). Este é também, a nosso ver, o lado mais frágil desta narrativa, porquanto a profundidade da escrita romanesca em Vergílio Ferreira, bem como a força que dela brota e nos interpela, reside essencialmente na sua contenção verbal e estilística.

Em vez de, como depois acontecerá — e irreversivelmente a partir de *Aparição* —, o narrador/personagem abordar os problemas existenciais a partir de si próprio, a personagem pensa o seu trajecto sempre na sombra de outra personagem que ganha destaque nesta narração. A frase que abre o romance («Agora que Sérgio morreu, contarei como tudo se passou», p. 39) remete-nos desde logo para essa situação, muito embora a tentação de falar de si não se faça esperar e surja de imediato na página seguinte («Para falar de mim, é cedo. Mas julgo oportuno dizer já que me criei na rua e cursei Engenharia»).

Ainda não encontramos o Vergílio Ferreira que faz da escrita um projecto radical, uma experiência vital absoluta aglutinadora de futuro e passado num presente sem limites, mas compreendemos que para lá se encaminha, inclusivamente com a esporádica coincidência entre escrita e procura da «verdade de si» («Porque há mais verdade neste momento em que escrevo que em todo o passado ou futuro», p. 40) e, como mais tarde acentuará, com o afloramento da ideia de que aquela, sendo a verdade profunda de cada um, uma «verdade de sangue», é sempre vivida como um «absoluto no provisório».

O protagonista do romance vergiliano ainda não assumiu em pleno o centro do mundo diegético, como o faz em *Aparição* e livros posteriores (mas já também em *Manhã Submersa*). Se neste livro Vergílio introduz, no seu «laboratório da escrita», a narração homodiegética, supõe-se que, tendo sido uma experiência sem continuidade, ele próprio a terá considerado uma escolha pouco feliz, como também compreenderam Fernanda Irene e Helder Godinho, opção que terá imposto constrangimentos ao escritor e algum artificialismo à exposição da sua temática.

Verifica-se, contudo, nessa temática um passo em frente relativamente à sua fase neo-realista mais ortodoxa, precisamente na já referida questionação metafísica incipiente, ao mesmo tempo que a narrativa é, como depois o romance vergiliano deixará de ser, atravessada por uma dimensão social que apela ainda à acção, mas já (aspecto que *Mudança* consolidará, fazendo pender o binómio pensamento/acção para o lado do primeiro) colocando-a em oposição à reflexão, atitudes corporizadas nas personagens Flávio e Sérgio ou Edmundo e Sérgio, respectivamente.

Promessa situa-se, assim, numa fase transitória, rumo à assunção plena daquilo a que se chamará o «romance de ideias», que o autor designará também por «romance-problema» e a que outros chamarão

«romance-ensaio». Vergílio Ferreira, como romancista e ensaísta, na fase propriamente existencialista, preocupa-se com este tipo de ficção, tendo publicado em 1965, no primeiro volume de *Espaço do Invisível*, um texto intitulado «Nota sobre o Romance de Ideias», onde expõe a sua posição sobre o mesmo. É certo que, distanciado dezoito anos de *Promessa*, o escritor revela uma perspectiva já amadurecida quanto às ideias do romance ou ao «romance de ideias», na sequência de narrativas fortemente marcantes, como são *Aparição* e *Estrela Polar*, e precisamente no ano de publicação de uma das suas obras mais fortemente emotivas, que é *Alegria Breve*. São ideias encarnadas, postas a viver, diria ele, que só mais tarde terão vida própria, que tentam *ensaiar-se* aqui, ainda sem o sucesso que posteriormente o autor haveria de conseguir, mas onde já se reconheceriam, agora numa leitura retrospectiva do seu percurso literário, os «traços de adulto», como o próprio diz, a propósito dos retratos da infância, no prefácio à segunda edição de *Vagão «J»*. E porque de ideias se trata, apesar de haver uma história narrada, centrada essencialmente na tensa relação entre Flávio e Sérgio, responsável pela sua formação (substituto do pai ausente — será afirmado na «Introdução», onde se acentua a dominância do tópico da ausência paterna na obra vergiliana), ela vive substancialmente dos diálogos que expõem essas ideias, não se impondo verdadeiramente por si própria como história.

De notar uma outra característica dominante da obra vergiliana pós-neo-realismo: a forte propensão para a instauração de um narrador/escritor, qualquer que seja a área em que profissionalmente se situe (Flávio cursou Engenharia). Todavia, este narrador/personagem, a meia dúzia de anos de distância desse outro que narra escrevendo, António Lopes (*Manhã Submersa*), ainda não agarrou verdadeiramente a sua história para a contar em emotividade, expondo a sua *verdade profunda* e bem assim as feridas da sua primeira experiência dolorosa. Por isso se sente que às vezes as palavras em *Promessa* estão a mais, porque Vergílio está longe do caminho para o silêncio eloquente e poético da sua última fase, onde *Para sempre* ocupa, a nosso ver, lugar cimeiro.

Nesse treino de uma escrita que não chegou aos escaparates em vida do escritor, é até natural que algumas ideias, ou mesmo expressões, tenham transitado para outros livros publicados. Pensamos, por exemplo, em relação à palavra e à sua relação com o mundo, na flagrante semelhança com *Aparição*, já assinalada por Fernanda Irene Fonseca e Helder Godinho, quando Carolino faz a experiência de «mastigar» as palavras, repetindo «pedra, pedra», até ela não querer já dizer nada, experiência que outra personagem de *Promessa*, Sérgio, já ensaiara, quando, numa tentativa de caçar «a traição das palavras», diz a Flávio: «Toma as que quiseses, ainda as mais sagradas: *morte, amor, honra*.

Ou *dever*. Ou *orgulho*. Qualquer uma. Segura-a agora onde ela deve estar — na boca. E mastiga-a devagar: *morte, morte, mor-te*. Tritura-a longamente: *mor, mor-te, te, mor*. Vê o que fica: um ruído externo, uma moinha de sons» (p. 69).

Temas como a pobreza e a riqueza (a lembrar-nos que estamos na década de pleno florescimento do neo-realismo), idealismo e realismo, com referência explícita ao Quixote e a Sancho, entram no diálogo das personagens, encarregadas de veicular as ideias que o escritor quer fazer passar, sem, contudo, atingirem a sutileza das narrativas posteriores. Introduce-se ainda, aspecto mais inovador e menos esperado, aquele que virá a ser também um processo recorrente na escrita romanesca vergiliana na sua fase mais depurada: a metaficcionalidade, por vezes aliada ao fenómeno da *mise en abyme*, onde figura, em especularidade, uma personagem (Valdemar, neste romance) que, como Vergílio, também escreve um romance, e de que *Rápida, a Sombra* nos dá um dos mais interessantes exemplos. Servem estes recursos de pretexto para o escritor abordar, através do diálogo das personagens, questões sobre a arte, a estética romanesca e a crítica literária, com referência a autores ou obras que sabemos serem familiares às leituras do próprio Vergílio Ferreira, seja na área da filosofia (Nietzsche, Bergson, Sartre, Heidegger...), seja da literatura (Cervantes, Camões, Dostoiévski, Rimbaud, Mark Twain...).

Quanto à filosofia, Fernanda Irene Fonseca e Helder Godinho destacam o hegelianismo, confessadamente admitido por Vergílio Ferreira, inclusivamente a noção de *consciência infeliz*. A comprovar igualmente a apetência de Vergílio pela inclusão de temas filosóficos na literatura, e a confirmar que estava atento às correntes do seu tempo, define-se mesmo e discute-se o existencialismo. Após um jantar de amigos, a personagem Fábio ouve de Guilherme esta explicação: «A essência (*So-sein*) já não era uma máquina parada a que a existência viesse dar movimento. Agora, a própria existência do homem incluía-se na sua essência ou, por outras palavras, a existência (*Da-sein*) precedia a essência (*So-sein*). Maravilhosamente, o homem erguia-se absurdamente livre, no instante inicial da sua vida humana» (p. 95-6).

Anote-se, finalmente, o facto de se tratar de uma narrativa que instaura a recuperação memorialística como matéria da própria narração, processo definitivamente adoptado em toda a narração autodiegética do autor, e que traz na recordação a dor do vivido («Abro caminho ao longo da memória e vou ao encontro de Sérgio e de Guilherme. Dói-me recordar», p. 103). No presente caso, ela carece, porém, do filtro emocional que, como acontecerá em *Manhã Submersa* e romances posteriores, transformará a recordação em evocação, que significa emoção estética já distanciada do acontecimento e bastas vezes poeticamente transfigurada.

Dessa recuperação memorialística resulta o reconhecimento, por parte do narrador — inovação na técnica romanesca que se tornará num recurso recorrente na narrativa mais fragmentária de Vergílio —, de que apresenta «os factos em desordem» (p. 239), o que indica a capital relevância da problemática do tempo na obra vergiliana, na sua dupla dimensão: a diegética, de tempo vivido, e a discursiva, de tempo narrado.

As correcções feitas pelo autor no original, e de que o aparato crítico dá testemunho, constituem evidente prova de que a visível naturalidade de um estilo supostamente «ao correr da pena» ou «de comportas abertas», na metafórica expressão por mais de uma vez utilizada pelo escritor, não é compaginável com as exigências da escrita romanesca. Esta, no dizer do próprio, reclamando um esforço superior ao do ensaio e do diário, é, como daqui se conclui, altamente vigiada, ao ponto de um romance ficar tantos anos guardado no seu espólio, como no espólio ficaram fragmentos inéditos de textos incompletos ou livros esgotados e revistos para uma segunda edição que não chegou a ter lugar.

Esta edição de *Promessa*, com uma introdução que muito a valoriza e que explica exemplarmente o conteúdo da história narrada, não só disponibiliza ao leitor mais um elemento para a compreensão do percurso estético de Vergílio Ferreira, mas também, como edição crítica que é, nos dá a conhecer os bastidores da escrita e a insatisfação do escritor relativamente ao que escreve. «Saber como se errou, progrediu, hesitou — tudo são modos de ampliar o conhecimento de um autor», diz-nos Vergílio Ferreira no excerto de *Conta-Corrente III* que serve de pórtico à presente edição. Terá sido esta a melhor justificação para que o romance *Promessa* tenha sido trazido a público.

Rosa Maria Goulart

* Vergílio Ferreira, *Promessa. Romance Inédito (1947)*, ed. crítica de Fernanda Irene Fonseca e Helder Godinho, Lisboa, Quetzal, 2010.

VERSOS INVERSOS: A POESIA QUASE TODA DE ANA LUÍSA AMARAL

Comentando o convite enviado pela Dom Quixote para o lançamento deste livro*, o qual anunciava solenemente «apresenta a obra Maria Irene Ramalho», a poeta Ana Luísa Amaral mostrou-se um pouco embaraçada. «Obra», desabafava ela, «obra têm os grandes poetas, como Herberto Helder; eu não tenho obra». Ela queria dizer «ainda não», mas de qualquer modo enganava-se. *Inversos* é obra, e de respeito. É claro que não custa imaginar, daqui a vinte anos, mais um título de poesia reunida de Ana Luísa Amaral. Mas mesmo que se pudesse considerar prematuro este volume de *Inversos*, bem como a anterior colectânea abarcante, *Poesia Reunida* (2005), a verdade é que a poeta se foi impondo pelo trabalho de artesã do verbo a que costuma sujeitar a subtil limpidez das suas palavras e das suas construções poéticas. Quando, em 1925, apareceu uma edição dos *Collected Poems* da poeta americana H. D., tinha ela 39 anos, toda a gente pensou que estavam os carros a ser postos adiante dos bois, por aparecer demasiado cedo na vida da poeta essa recolha (*Helen in Egypt*, a epopeia da consciência moderna de H. D., só apareceria em 1961, no ano da sua morte). Mas outro grande poeta do modernismo americano, William Carlos Williams, não se coibiu de escrever uma recensão entusiástica dessa obra coligida, por assim dizer, antes do tempo. E Ezra Pound, esse poderoso árbitro da poesia modernista, deixou claro logo de início que, em seu entender, H. D. era a melhor poeta americana depois de Emily Dickinson. Queria ele dizer poetisa, evidentemente. A diferença sexual tinha, e continua a ter, muito peso.

Ana Luísa Amaral é uma poeta premiada e solicitada em todo o mundo. O jornalismo cultural da nossa praça, porém, nem sempre tem lidado muito bem com a sua poesia e a sua poética. Não gosta. Talvez porque não lhe entenda o rigor da gramática subversiva; nem lhe aprecie as imagens ousadas, se bem que aparentemente fáceis, a combinar o sério e o jocoso; nem se deixe seduzir pela sua poética da domesticidade, de tão largo alcance; nem lhe ouça a música da poesia de amor, em que ela é mestre. Se em Safo, Shakespeare, Donne ou Dickinson é fácil ler num poema de amor o mundo inteiro, por que não em Ana Luísa Amaral? «Rimas, manhã, e sem estereofonia» (p. 498), poema de *Entre Dois Rios e Outras Noites* (2007), fala de poesia e de amor na modernidade, talvez a pensar em Hart Crane, que dizia que a poesia moderna tem de aclimatar a máquina. Mas a esses, poucos, leitores de Ana Luísa Amaral tudo parece trivial, sem interesse, insignificante, impossível de ler duas vezes. Ora, como há muito dizia Geoffrey Hartman, o teste de qualquer obra está no modo como impõe sucessivas leituras.

Esta edição vem possibilitar um olhar de conjunto sobre toda a produção poética de Ana Luísa Amaral até à data (no prelo está já outro